

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

6. Jahrgang

April 1953

Heft 4

EINE SYSTEMATISCHE KARTEI ZUR VORROMANISCHEN KUNST

Im Jahre 1942 wurde in Paris die Anlage einer systematischen Kartei zur vorromanischen Kunst begonnen. Im Anschluß an eine Vorlesung von André Grabar in der Ecole Pratique des Hautes Etudes über die Anlage der frühen christlichen Kirchen faßten einige seiner Schüler mit seiner Zustimmung den Entschluß, eine Kartei der christlichen Denkmäler Frankreichs vor dem Jahre 1000 anzulegen, die nach und nach auch auf andere Länder ausgedehnt werden sollte. Diese systematische Kartei wurde der „Collection chrétienne et byzantine“ der Ecole des Hautes Etudes (Sorbonne) unter dem Namen „Fichier Préroman“ angeschlossen.

Eine kleine Zahl von Schülern und ehemaligen Schülern der Ecole des Hautes Etudes wirken — sämtlich ehrenamtlich — als Mitarbeiter an dem Unternehmen. Gründer und aktivste Mitglieder des Arbeitskreises sind: M. Vieillard-Troiekouroff (Secrétaire), C. Lamy, E. Châtel, D. Fossard. Die wissenschaftliche Leitung wird durch Jean Hubert gesichert, der dem Unternehmen sein tätiges Interesse und sein großes Wissen widmet.

Im Prinzip umfaßt die Kartei alle christlichen Kunstdenkmäler des ersten Jahrtausends; jedoch sind vorläufig die Ausstattungsgegenstände (Goldschmiedearbeiten, Stoffe, Handschriften usw.) ausgeschlossen, die zudem schon früher der Gegenstand bedeutender Materialzusammenstellungen gewesen sind. Nur in kurzer Form sind weiterhin diejenigen Denkmäler erwähnt, von denen sich keine Spur erhalten hat. Die Kartei konzentriert sich also auf die Baudenkmäler, ganz oder zum Teil erhaltene, sowie auf solche, die zwar heute verschwunden, aber durch alte Nachrichten — Zeichnungen oder Beschreibungen — überliefert sind.

Jedes Monument wird in mehreren Kategorien von Karteikarten, die sich durch die Farbe unterscheiden, erfaßt: beige für Baubefund und bibliographische Angaben, bzw. blau für Denkmäler, bei denen nichts mehr aus vorromanischer Zeit erhalten ist; grün für die Quellen; gelb für Photographien oder andere graphische Dokumente (diese

Abteilung ist besonders entwickelt worden). In alphabetischer Reihenfolge sind die Denkmäler unter den heutigen Ortsnamen innerhalb der Départements eingereiht.

Neben den Karteikarten werden auch die ihnen zu Grunde liegenden Notizen in nach Départements gegliederten Aktenbänden aufbewahrt, denen jeweils eine geographische Übersichtskarte mit den in den betreffenden Départements bearbeiteten Denkmälern beigegeben ist. Und zwar wird diese Aufstellung nach Landschaften zusammengefaßt, wobei mehrere Départements vereinigt werden. Leider ist sie noch weit von der Fertigstellung entfernt.

Während die topographische Kartei einen gewissen Regionalismus bedingt, ermöglicht die kartographische Methode aufschlußreiche, das Gesamtgebiet umgreifende Gruppierungen nach Sachkategorien. So sind für Frankreich die folgenden Zusammenstellungen durchgeführt worden: Karten merovingischer Kapitelle, merovingischer Marmorsarkophage, merovingischer, romanischer und neomerovingischer Steinsarkophage, von karolingischen Amboplasten, von Baptisterien, vorromanischen Rundbauten; sodann von Denkmälern wie Heiligengräbern, Klöstern, Einsiedeleien, die bei Gregor von Tours erwähnt sind, von denjenigen Monumenten, die bei Fortunatus oder Sidonius Apollinaris vorkommen; von vorromanischen Michaelsheligtümern usw.

Anläßlich des Byzantinischen Kongresses in Paris 1948 wurde in der Ecole des Hautes Etudes eine kleine Ausstellung unserer Arbeiten, Karteikästen, Akten und Karten veranstaltet.

Die „vorromanische Arbeitsgemeinschaft“ tritt einmal im Monat zusammen. Der erste Teil der Sitzung ist Fragen gewidmet, die die Kartei und die Tätigkeit der Arbeitsgemeinschaft angehen, im zweiten wird von einem der Mitglieder oder einem Außenstehenden ein allgemeineres Referat zum Thema gehalten.

Zu der Zeit als Augustin Thierry seine „Récits des Temps mérovingiens“ schrieb, bezeichnete Arcisse de Caumont in seinem „Abécédaire d'art gallo-romain et médiéval“ (1824—1850) die Kunst des Zeitraumes zwischen dem 5. und 10. Jahrhundert als den Ursprung der romanischen Kunst — „art roman primordial“! Ein gleiches Interesse wird auch heute diesem frühesten Mittelalter entgegengebracht, das seit den Tagen der Romantik noch viele Rätsel in sich verborgen gehalten hat. Wir möchten dazu beitragen, diese aufzuhellen, indem wir die Elemente dieser Kunst besser bekannt machen, die auch für uns noch „ursprünglich“ bleibt. May Vieillard-Troiekouroff

Dem Beispiel anderer Länder folgend hat das Zentralinstitut für Kunstgeschichte im Winter 1952/53 auf Anregung André Grabars den Plan aufgegriffen, eine systematische Kartei zur vorromanischen Kunst in Deutschland, insbesondere zur Architektur anzulegen. Es wurde hierbei vor allem durch die Erwägung gestärkt, daß die zahlreichen neuen Ausgrabungen, die — zum Teil durch die Beschädigungen des Krieges bedingt — in den letzten Jahren an vielen Stellen durchgeführt worden sind, gerade für die Frühzeit des Mittelalters zu bedeutenden Neuergebnissen geführt haben. Da bis zu einer grundlegenden Publikation dieser Forschungen noch längere

Zeit vergehen dürfte, möchte durch dieses Unternehmen eine erstmalige Zusammenfassung des erarbeiteten Materials erstrebt werden.

Der Aufbau der Kartei entspricht dem in Paris ausgearbeiteten Schema, und auch die Begrenzung auf das Jahr 1000 wurde beibehalten, obwohl in Deutschland die historische Situation anders als in Frankreich liegt und dieses Jahr in der ottonischen Kunst Deutschlands keinen solchen Abschnitt bedeutet wie in Frankreich.

Die Kartei enthält also auf gesonderten Karten im gleichen Farbenschema wie das französische Vorbild für jeden Bau die nachfolgenden Fakten: 1. Beschreibung des Baues, seine Entstehungsphasen, wobei die Literatur systematisch verarbeitet und vollständig angeführt wird. (beige, für nicht mehr bestehende Bauten blau)

2. In-extenso-Abschriften sämtlicher die Bauten betreffenden Quellentexte mit Herkunftsnachweisen. (grün)

3. Abbildungen (Pläne, Schnitte) in Pausen, Photokopien oder Photographien (große Photoformate werden gesondert eingeordnet) und Abbildungsnachweis. (gelb)

Um möglichst rasch zu einem für die weitere Arbeit praktischen verwertbaren Grundstock der zu erfassenden Objekte zu gelangen, wurde zunächst Edgar Lehmanns „Früher deutscher Kirchenbau“ verzettelt und nach Bedarf durch Dehio/Galls „Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler“ ergänzt. Von hier aus wird nunmehr die neuere (seit 1938 erschienene) Literatur systematisch verarbeitet.

Die Kartei wird als Gemeinschaftsarbeit im Zentralinstitut geführt, und es ist Sorge getragen, daß alle Hilfsmittel des Instituts planvoll in ihren Dienst gestellt werden. Für die Erfassung der Fachliteratur werden die laufenden Neuerwerbungen der Bibliothek mit der Aufnahme in den systematischen Katalog unmittelbar den Karteibearbeitern zugeführt. Besondere Sorgfalt erheischt die Behandlung der Quellen. Die bereits in der Fachliteratur berücksichtigten Nachrichtenüberlieferungen müssen systematisch erweitert und ergänzt werden. Hierbei steht dem Zentralinstitut durch die Hausgemeinschaft mit dem Monumenta Germaniae Historica eine einzigartige Arbeitsmöglichkeit zur Verfügung. Die Photosammlung wird die Bedürfnisse der Bild-dokumentation übernehmen.

Die Anlage der Karteikarten erfolgt unter der Leitung von H. E. Kubach, die Bearbeitung der Quellen steht unter der Aufsicht von O. Lehmann-Brockhaus. Während die Mitglieder des Instituts sich im Rahmen ihrer verschiedenen Obliegenheiten an der Kartei beteiligen, ist M. Wundram als Stipendiat zur ständigen Arbeit an der Kartei herangezogen worden.

Die Kartei steht allen interessierten Fachgenossen jederzeit zur Einsicht oder Auskunft zur Verfügung. Doch ist diese naturgemäß — im Gegensatz zu den großen Leistungen und Ergebnissen der französischen Abteilung — noch im Entstehen begriffen, und daher ergeht an alle auf diesem Gebiete Tätigen die Bitte, die Arbeit durch Hinweise, Überlassung von Bildmaterial und Sonderdrucken (insbesondere aus Zeitschriften) bzw. Hilfe bei deren Beschaffung zu unterstützen.

Ludwig H. Heydenreich

Wie seit jeher in Österreich waren auch im letzten Dezennium die Prähistoriker und die klassischen Archäologen durch ihre Grabungen eifriger als die „Neueren“ Kunsthistoriker als Bauforscher tätig. Für Urgeschichte und Archäologie fließen eben die Mittel wesentlich reicher und ist auch das allgemeine Interesse lebhafter. Aus der Fülle des angefallenen Materials seien hier nur jene wichtigsten architekturgeschichtlichen Ergebnisse kurz verzeichnet, die von Bedeutung für den Übergang von der Spätantike in das Mittelalter sind.

Zu dem schon länger bekannten quadratischen keltischen Tempel bei St. Margareten i. L. brachte H. Dolenz noch drei weitere solche Bauten aus dem 2. bis 3. Jh. n. Chr. bei *Baldersdorf*, ebenfalls in Kärnten, zutage. Diese keltischen Turmtempel bilden eine der Hauptwurzeln der karolingischen und romanischen Chor-, besser Altarturmkirchen. (In diesen Zusammenhang gehören auch die wohl ebenfalls turmartig zu denkenden Laubkapellen, wie sie O. Stiehl seinerzeit für Oberndorf in Thüringen und H. Pfeifer für die Peterskapelle in Helmstedt bekannt machten. Solche Laubentürme, die Altäre enthielten, während die Gemeinde im Freien dem Gottesdienst beiwohnte, sind noch mehrfach aus gotischer Zeit erhalten.) An spät-römischen Apsidensälen, den Vorläufern der frühchristlichen Saalkirchen und Basiliken, kamen gute Beispiele zutage. In *Carnuntum* (östlich von Wien an der Donau) ergrub E. Swoboda einen großen palastartigen Bau, der neben anderen, z. T. ebenfalls ansehnlichen Räumen einen mächtigen rechteckigen Saal enthält. An seiner östlichen Schmalseite ist eine breite Halbkreisapsis, im Westen eine Vorhalle angelegt. Der reich mit Marmor und Malereien ausgestattete Saal dürfte in hadrianischer Zeit entstanden sein. Bei *Parndorf* im Burgenland brachten die Grabungen B. Sarias und G. Pasch's ein stattliches Herrenhaus des späten 2. oder des 3. Jhs. zutage. Es war der Sitz des Präфекten der civitas Boiorum und enthielt dreißig Räume, darunter sieben mit prächtigen Fußbodenmosaiken (insgesamt 320 m²!) und Resten von Wandmalereien. Ein großer quadratischer Empfangssaal und zwei kleinere Säle enthielten Halbkreisapsiden. Das Herrenhaus umgaben Wirtschaftsgebäude, unter denen ein riesiger Kornspeicher besonders auffällt — man denkt an die Granarien der mittelalterlichen Klöster und Burgen. Ein kleinerer Raum mit einer Halbkreisapside wurde im Zuge der Ausgrabungen am *Magdalensberg* in Kärnten aufgedeckt. R. Egger, der Grabungsleiter, erkennt in der Raumgruppe um diesen Saal das Repräsentationshaus der norischen Stämme und setzt es in augusteische Zeit. Einen kleinen Apsidensaal hat H. Thaller bei *Mautern an der Donau* ausgegraben. Der Bau stand bereits im 2. Jh. n. Chr. und wurde gegen 400 zerstört. Um diese Zeit gab es schon frühchristliche Kirchen, deren Zahl seit dem 5. Jh. zunimmt. Die Kontinuität ist daher gegeben. Spät-römische und frühmittelalterliche Wohnhäuser fanden W. v. Jenny und H. Vetters in *Lauriacum* (Lorch bei Enns in Oberösterreich), ferner H. Vetters in *Wimbsbach* (Oberösterreich) einen befestigten Einzelhof aus dem späten 1. Jh. n.

Chr., der bis zum späten 5. Jh. bewohnt war, und B. Saria einen Gutshof aus dem 1. Jh. n. Chr. in *Winden am See* (Burgenland). Die Lorcher Häuser sind mit der Breitseite zur Straße gekehrt, das Windener Haus ist ein Tiefbau mit einem durchlaufenden mittleren Gang und einer Laube an der vorderen Schmalseite. Beide Haustypen, die von den Römern offenbar hier übernommen wurden, kommen heute noch, der erstere in den Donauländern, der zweite in den Alpenländern Österreichs, vor und bezeugen das Fortleben solcher ortsangestammten Wohnbauformen.

Ein klassisches Beispiel von Kontinuität förderte Fr. Miltner auf dem Kirchbühl von *Lavant* (östlich von Lienz in Osttirol) aus dem Boden. Miltner fand unter der auf dem Gipfel des Berges stehenden spätgotischen Peterskirche eine romanische (oder karolingische?), darunter eine frühchristliche Kirche und unter dieser einen keltischen quadratischen Tempel. Alle vier Altarorte liegen übereinander an derselben Stelle. Ferner entdeckte Miltner hier unter der auf halber Berghöhe stehenden gotischen Ulrichskirche eine große frühchristliche Saalkirche des 5. Jhs., die Bischofskirche von Aguntum, die zerstört und in kleineren Ausmaßen unweit davon neu aufgebaut wurde. Eine weitere frühchristliche Saalkirche fand R. Egger auf dem *Ulrichsberg*, dem mons Carantanus, in Kärnten. Obwohl sie eine vorspringende Apside an der Ostseite besitzt, befindet sich davor, wie in anderen frühchristlichen Kirchen Kärntens, eine gemauerte „Priesterbank“. (An so kleinen Kirchen wird es sich wohl kaum um eine wirkliche Bank gehandelt haben. Ursprünglich konnten die im Mauerbau unerfahrenen Illyrokelten der östlichen Alpenländer eine hoch aufgehende und kuppelgewölbte Apside nicht mauern und begnügten sich mit einer niedrigen Halbkreisnische, die in den Ostteil der rechteckigen Säle gestellt wurde und den Altar umschloß.) Egger datiert die Kirche in das 5. Jh. Unweit von der Kirche steht die Ruine der spätgotischen Ulrichskirche, die gewiß einen romanischen oder karolingischen Vorläufer gehabt hat. Wie auf dem nahe gelegenen Magdalensberg dürften auf beiden Höhen, die heute noch im Zuge des Vierbergerlaufes am zweiten Freitag nach Ostern unter seltsamen uralten kultischen Bräuchen begangen werden, keltische Turmtempel gestanden sein. Auf dem *Magdalensberg* wurden ein keltisches Oppidum und ein großer römischer Tempel von Egger freigelegt. Auch hier steht heute eine vielbesuchte spätgotische Kirche. Noch ungeklärt sind die römischen Mauern und Gräber, die A. Neumann unter der romanischen (im Grundmauerwerk aber vielleicht ebenfalls älteren) Jakobskirche in *Heiligenstadt* bei Wien entdeckt hat. Der heilige Severin hat hier gewirkt. Lag er in dem einen leer gefundenen Grab, als er, 482 gestorben, zunächst sechs Jahre lang in Norikum beigesetzt war, ehe man den Leichnam nach Neapel brachte? Woher der Name Heiligenstadt? Die weiteren Grabungen werden hoffentlich das Dunkel klären.

Problematisch bleiben auch von der durch W. v. Jenny und Fr. v. Juraschek untersuchten Martinskirche in *Linz a. d. Donau* die beiden parallelen dreiachsigen Halbkreisarkaden auf Pfeilern. An ihrem römischen Ursprung soll nicht zu zweifeln sein. Aber weder an der Süd- noch an der Nordseite wurden bisher die entsprechenden Schiffsmauern gefunden. Die Arkaden wurden vermauert und in die Mauern seichte,

halbkreisförmig schließende Nischen gesetzt. An der Ostseite schloß eine Apside, im Westen eine Mauer die dadurch einschiffig gewordene Kirche ab. Juraschek datiert sie (später erfolgten mehrmals Veränderungen) in die karolingische Zeit und stützt sich dabei auf zwei Bruchstücke von karolingischen Flechtwerksteinen, die aber nicht in situ eingemauert gefunden wurden. Die beiden Steine gehören dem 9. oder frühen 10. Jahrhundert an. Aber die Nischen erinnern allzusehr an die ähnlichen Wandnischen in der Burgkapelle zu Donaustauf und in der Stephanskapelle sowie in der Wolfgangskrypta und Magdalenenkapelle in Regensburg, als daß man sie in diesem Donaoraum sich früher als in der Mitte des 11. Jhs. entstanden denken kann. Der Unterzeichnete hat dies ausführlich in einer Besprechung des mustergültigen Grabungs- und Untersuchungsberichtes der beiden Forscher zu begründen versucht (Mittel. d. Gesellsch. f. vergleich. Kfschg. in Wien, 1949, 38 ff.). Je ein karolingischer Flechtwerkstein kam in *Moosburg* und in *Molzbichl* zutage, so daß es in Kärnten nun 22 solche Steine gibt. In Molzbichl (bei Spittal a. d. Drau) gab es eine in karolingischer Zeit gegründete Tiburtiuskirche. Grabungen an der heutigen, mindestens romanisch aussehenden Kirche würden die Sachlage klären. Aber hier erlahmt schon das breitere Interesse, und es fehlen die Mittel zur Durchführung. Der Moosburger Flechtwerkstein stammt wohl, wie die übrigen von dorthier rührenden karolingischen Steine im Klagenfurter Landesmuseum, von der nahen, im 19. Jh. abgetragenen Peterskirche bei Moosburg. Die beiden Steine veröffentlicht der Unterzeichnete heuer in der *Carinthia* I. Die Grabungen an der karolingischen Pfalz in *Karnburg*, am Fuße des Ulrichsberges in Kärnten, die 1939 vielversprechend eingesetzt hatten, wurden seither bedauerlicher Weise nicht wieder aufgenommen. Frühmittelalterliche Kirchen gäbe es in Österreich an mehreren aussichtsreichen Stellen zu erforschen — aber es ermangelt die Mittel hiezu.

Karl Ginhart

NEUE ERGEBNISSE DER TRIERER DOMGRABUNGEN

(Mit 1 Abb.)

Seit dem letzten Bericht über die Trierer Domgrabungen auf der vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München veranstalteten wissenschaftlichen Tagung über die Ursprünge der christlichen Basilika (s. *Kunstchronik* 4. Jahrgang, Mai 1951, S. 107 f.) liegen wieder bemerkenswerte Ergebnisse der an der konstantinischen Südkirche (heute Liebfrauen) weitergeführten Forschungsarbeiten vor (Abb. 1).

Durch Grabungen in der Liebfrauenstraße und im Garten der anliegenden Domkurie konnte der Grundriß des Atriums und der Vorhalle wesentlich ergänzt werden. Mehrere Jahre dauerten die jetzt vor ihrem Abschluß stehenden Grabungen. Im Garten des Bischofshofes wurde die fast 4 Meter hoch erhaltene Südostecke der frühchristlichen Basilika mit der anstoßenden Stephanuskapelle aus dem 12. Jahrhundert völlig freigelegt. Die Untersuchungen der Fundamente bieten hier wichtige Beobach-

tungen für die Rekonstruktion der spätantiken Bauanlage. So weist die Ostwand im südlichen Seitenschiff stärkere Fundamente auf als die anschließende Südwand. Das wichtigste Ergebnis aber brachte eine große, nicht ungefährliche Tiefgrabung am Chor von Liebfrauen, teilweise unter den Fundamenten des anschließenden Domkreuzganges, wo in einer Tiefe von $-2,83$ Meter ein großes Eckfundament angetroffen und seine Unterkante bei $-4,70$ Meter festgestellt wurde. Da der Mörtel im Fundament der Ostwand mit dem des Eckfundamentes übereinstimmte, dessen Baugrubenrand, im gelbroten Sand deutlich erkennbar, im rechten Winkel auf die Ostwand des Seitenschiffes der konstantinischen Basilika führte, konnte kein Zweifel mehr darüber bestehen, daß die Ostwand nicht, wie ursprünglich angenommen, gerade durchlief, sondern in der Breite des Mittelschiffes um rund $2,80$ Meter nach Osten vorsprang. Das im Fundament $1,86$ Meter starke Mauerwerk wirkte wie ein mächtiger Außenpfeiler der Hochschiffwand, und die im Aufgehenden noch zu beobachtende $1,20$ Meter starke Ostwand des Mittelschiffes konnte gut die erforderliche Höhe von rund 20 Meter erreichen. Das Problem des Ostabschlusses der frühchristlichen Basilika ist nun einwandfrei gelöst. Wie die schon im Sommer 1951 im Domkreuzgang ausgegrabenen Anbauten beweisen, war keine Rundapsis vorhanden, aber das Presbyterium und das überhöhte Mittelschiff sind nun auch im Grundriß klar abgehoben und betont. Die bisherige Ergänzung der gerade durchlaufenden, für ein fast 20 Meter hohes Mittelschiff zu schwachen Ostwand hat durch den neuen Befund eine willkommene Korrektur erfahren.

Die Untersuchung älterer Anlagen in den Seitenkammern der Südostecke der Basilika erbrachte wiederum den schon mehrmals geführten Nachweis der Besiedlung des Geländes vom ersten nachchristlichen Jahrhundert an bis zur Zerstörung der Stadt um 275. Nach dieser Katastrophe wurden die weitausgedehnten Wohnanlagen provisorisch wiederhergestellt. Die behelfsmäßige Schnellbauweise war besonders bei den Heizanlagen gut zu beobachten. In die frühkonstantinische Zeit fällt eine prunkvolle Ausstattung mit Decken- und Wandmalerei, die im Planierungsschutt unter den Estrichen der christlichen Basilika immer wieder zum Vorschein kam.

Von der zweiten Periode des spätantiken Presbyteriums wurde der Rest bemerkenswerter Sockelmalereien geborgen und das Fundament des Treppenaufganges zu der südlichen Seitenkammer gefunden. Die Datierung dieser Umbauperiode in die Mitte des 4. Jahrhunderts bestätigten weitere Münzen- und Keramikfunde.

Eine seltene Überraschung brachte die Untersuchung eines an der Südostecke der konstantinischen Basilika angeschnittenen, frühmittelalterlichen Rundbaues, dessen Freilegung noch nicht abgeschlossen ist. Es handelt sich um eine kreisrunde, 15 Meter Durchmesser im Lichten große Anlage mit drei Ostapsiden, von denen die mittlere rechteckig, die Seitenapsiden rund sind. Sechs Pfeiler trugen den tambourähnlichen Aufbau des erhöhten Mittelraumes. Die Schichtenabfolge ergibt als Baubeginn das Ende des 6. oder den Anfang des 7. Jahrhunderts. Vor dem Normannenbrand von 882 war der Bau bereits niedergelegt. Eine starke, weißgelbe Schrottschicht aus

bestem Metzger Kalkstein kennzeichnet die Abbruchperiode. Im Inneren der Rundanlage kam an der Westseite ein durch Abgrabungen des 18. Jahrhunderts zerstörtes Doppelgrab zum Vorschein, das dort in der Mittelachse errichtet worden war. Die naheliegende Deutung des seltsamen Rundbaues als Baptisterium scheidet nach dem Befund aus, es scheint eher ein Memorialbau mit drei Altären gewesen zu sein. Auffallend sind kleine, schrägliegende Mauern, die als Schranken den äußeren Umgang aufteilen.

Im 10. Jahrhundert wurde unter Erzbischof Heinrich (956—964) über dem Nordteil der einplanierten Rotunde die Südwand für das „claustrum“ der Domgeistlichkeit errichtet, einer großartigen Anlage, die zum Teil noch im heutigen Domkreuzgang erhalten ist, deren Erforschung aber noch aussteht. Theodor Konrad Kempf

SAINT-NICOLAS-EN-GLAIN EIN SCHWESTERBAU VON SCHWARZRHEINDORF (Mit 3 Abb.)

Seitdem E. Gall 1920 als erster die Stiftskirche von Nivelles in die Betrachtung der ottonischen Baukunst einbezog, hat sich in zunehmendem Maße die Erkenntnis durchgesetzt, daß die romanische Baukunst im Rheinland, am holländischen Niederrhein und im belgischen und holländischen Maasgebiet in engster Wechselwirkung gestanden hat, ähnlich wie es schon immer von den „Kleinkünsten“ bekannt war. Unser Verständnis der romanischen Baukunst dieser Gegenden ist dadurch außerordentlich vertieft worden. Ein Blick auf die Grundrißzusammenstellungen von E. Lehmann genügt, um Celles (und den nicht abgebildeten Schwesterbau Hastière) in ihrem richtigen Zusammenhang zu verstehen. Der „niederrheinische“ Stützenwechsel der Kirche von Zuyfflich und von St. Lucius in Werden wird erst im Zusammenhang mit Susteren und Echternach, die Chorlösung von Emmerich und St. Georg in Köln durch diejenigen von Deventer und St. Peter in Utrecht als Glied einer breiteren Schicht verständlich. Ähnlich wird im 12. Jahrhundert auch die Wandgliederung von Hochelten verständlicher, wenn wir sie mit Saint-Séverin-en-Condruz vergleichen, und das eigenartige Wölbesystem von Wissel (bei Xanten) kann nur als Verwandter von St. Marien in Utrecht und Liebfrauen in Maastricht gedeutet werden. A. Verbeek hat die „Westchorhallen“ in Lüttich und Maastricht mit Xanten und St. Georg in Köln in Verbindung gebracht, und der bekannte Zusammenhang von Bonn mit Roermond ist zuletzt von Meyer-Barkhausen bestätigt worden. (Vgl. Besprechung in diesem Heft.) Die Beispiele ließen sich vermehren. In diesem Zusammenhang ist nun bisher ein besonders bezeichnender Fall unbeachtet geblieben, der durch seine entwicklungsgeschichtliche Schlüsselstellung von besonderer Bedeutung ist: die enge Verwandtschaft von Schwarzhendorf mit Saint-Nicolas-en-Glain. Die Rolle, die der 1151 geweihten Doppelkapelle von Schwarzhendorf (gegenüber Bonn) in der Architekturgeschichte

zukommt, ist allgemein bekannt. Als gewölbter Nischenbau mit Zwerggalerien eröffnet sie die lange Reihe staufischer Meisterwerke am Rhein und steht am Beginn der eigentlichen spätromanischen Entwicklung. Die Frühdatering von Groß St. Martin auf 1172 durch W. Zimmermann und W. Meyer-Barkhausen hat diese Bedeutung noch erhöht, da Schwarzhof nun als unmittelbare Vorstufe auch der nieder-rheinischen Wandzerlegung erscheint. (Für einige Hinweise bin ich A. Verbeek verpflichtet, der eine Monographie vorbereitet.)

Der Schwesterbau von Schwarzhof, von dem hier die Rede ist, stand im westlichen Weichbild von Lüttich, in Saint-Nicolas-en-Glain, wo 1147 ein Benediktinerpriorat gegründet, 1151 dessen Kirche geweiht wurde. Die Kirche ist im 19. Jahrhundert verfallen, die letzten Reste wurden 1905 abgetragen, nachdem L. v. Fisenne in einer schwer zugänglichen Publikation eine maßstäbliche Aufnahme gegeben hatte (*L'Art Mosan*, fasc. 1, o. O. u. J.). Von der Apsis sind einige Lichtbildaufnahmen vorhanden, vom Bau selbst nur einige Säulchen der Zwerggalerie in die Lütticher Museen, Musée Curtius und Diözesanmuseum, gerettet. Die erwähnten Bilddokumente geben jedoch eine erschöpfende Vorstellung von dem kleinen aber wichtigen Bau, dessen Geschichte J. Coenen behandelt hat. (In: *Le Vieux Liège* 1933, S. 113 ff. Dort ist auch die ältere belgische Literatur verzeichnet.) Im älteren deutschen Schrifttum ist der Bau im Zusammenhang mit Schwarzhof mehrfach genannt worden, doch geriet er dann fast in Vergessenheit. (Vgl. G. Kahl, *Die Zwerggalerie*, Würzburg 1939. Die dort erörterte Frage nach der Wölbung der Zwerggalerie wird jedoch von Fisennes Zeichnungen eindeutig beantwortet.)

Die Kirche bestand zuletzt aus einem einschiffigen Barocksaal, der nach deutlichen Anzeichen an die Stelle einer dreischiffigen, wohl flachgedeckten basilikalen Anlage getreten war. Ihr eigentlich interessanter Teil war aber der östliche Chorbau, außen ein rechteckiges Mauermassiv mit Apsis, von einer Zwerggalerie bekrönt und ursprünglich in einem quadratischen Turm gipfelnd; innen ein rechteckiger kreuzgewölbter Steilraum, der durch tiefe seitliche Nischen und die Apsis zu einer Kleeblattanlage ausgestaltet war. Zeigt sich schon hier, in der Aushöhlung des Mauermassivs durch Nischen, eine direkte Parallele zu Schwarzhof, so wird diese im Oberbau augenfällig. Wie dort sprang die Mauer, dünner werdend, nach innen ein, wie dort lief ein mit Ringtonne gewölbter und nach außen mit Brüstung geschlossener, durch Bögen auf Säulchen geöffneter Gang an drei Seiten um, dem Rücksprung wie der Rundung der Apsis folgend. Wie in Schwarzhof haben wir endlich einen quadratischen Mittelurm anzunehmen, dessen Unterbau, aus spitzbogigen (!) Entlastungsbögen bestehend, unter einem späteren Satteldach (das nach Abbruch des Turms entstanden sein muß) erhalten war. Der Zugang zur Galerie war, ebenfalls wie in der rheinischen Kirche, eine in der Mauerstärke verborgene Treppe, hier als Schnecke gebildet. Das Ganze stellte einen räumlich reich entwickelten Chorturm dar, dem eine Generation später entstandenen westlichen Chorturm von St. Georg in Köln vergleichbar. (Denken wir an die reiche Ausbildung, die Turmkapellen in westlichen

Einzeltürmen mehrfach im Rheinland erfuhren — Büttgen bei Neuß, Jülich —, so erscheint unser Beispiel erst recht als Glied einer ganzen Familie.)

Bevor die jüngste Forschung eine Reihe ausgesprochen spät romanischer Elemente bis in die fünfziger und sechziger Jahre des 12. Jahrhunderts zurückdatieren konnte, wäre die hier vertretene Einreihung unserer Kirche wohl auf Unglauben gestoßen. Soweit die überlieferten Zeichnungen Einzelheiten wiedergeben, fügen sie sich jedoch diesem neugewonnenen Bilde ein: eckblattlose attische Basen, Kapitelle mit enggereihten, den Kelch völlig verhüllenden Zungenblättern, gekahlte Kämpfer und Karniesgesimse mit weit vortretenden karniesförmigen Konsolen, im Innern ein Kreuzgewölbe mit Schlußstein, dessen Rippenprofil leider als einzige Detailform nicht sicher erkennbar ist, auf Ecksäulen mit sehr reich durchgebildeten Kelchblockkapitellen, deren Blätter palmettenartig gruppiert und stark gegliedert sind. Könnten hier Zweifel an der Einheitlichkeit des Bauwerkes auftauchen (immerhin wird zu 1203 eine Wiederherstellung der Kirche gemeldet), so ist doch im übrigen deren Gefüge so einheitlich, daß höchstens eine Erneuerung dieses Gewölbes in Frage käme.

Die Kirche von Saint-Nicolas-en-Glain, mit dreikonchenförmigem, in einem rechteckigen Mauermassiv verborgenem Chor unter einem einspringenden Turm, mit Zwerggalerie, zeigt so vielfältige Analogien zu Schwarzhemd, daß die Bezeichnung als Schwesterbau nicht zu gewagt erscheint. Die Weihe im gleichen Jahr schließt ein Abhängigkeitsverhältnis zwischen den beiden Kirchen wohl aus, und gerade das möchte den Fall symptomatisch erscheinen lassen: es handelt sich um parallele Erscheinungen aus gleicher Wurzel.

H. E. Kubach

REZENSIONEN

W. MEYER-BARKHAUSEN, *Das große Jahrhundert kölnischer Kirchenbaukunst. 1150—1250*. Köln 1952, E. A. Seemann-Verlag. 208 S., 180 Abb. auf Tafeln und 41 Fig. im Text. DM 28.—.

M. untersucht Form und Entwicklungsgeschichte der wichtigsten Kölner Kirchen zwischen 1150 und 1250 sowie einer Reihe von Bauten, die in wechselseitigen künstlerischen Beziehungen zu diesen standen; er behandelt also die eigentliche Blütezeit der kölnisch-niederrheinischen Architektur, die sonderbarer Weise noch keine angemessene kunstgeschichtliche Darstellung gefunden hatte.

Die wissenschaftsgeschichtliche Situation wird von M. nicht ausdrücklich dargelegt, sondern nur gelegentlich berührt. Sie ist des Näheren dadurch gekennzeichnet, daß — von Dehios Geschichte der Deutschen Kunst abgesehen — seit Galls „Niederrheinischen Apsidengliederungen nach normännischem Vorbild“ (Berlin 1915) keine Arbeit von Format den Komplex als Ganzes untersuchte. Vielmehr hatten

Teilprobleme (Bauornamentik, Westbauten, Emporen, Triforien, Kunstgeographie) und Monographien (Brauweiler, St. Georg in Köln, Andernach u. a.) die Forschung beschäftigt. So verblieb bis jetzt der unbefriedigende Eindruck, daß Hauptfragen, wie z. B. das Verhältnis zur gotischen Baukunst Frankreichs, offen geblieben waren. Hatte sich die ältere Forschung vielfach um den Nachweis der Herkunft einzelner Formen bemüht (wie noch die Marburger Schule), so war es der neueren im Anschluß an Gall (aber ohne seine Schlußfolgerung zu übernehmen) wesentlich darum zu tun, die niederrheinische Baukunst als ein Formwesen von eigener Gesetzmäßigkeit zu erkennen. Ein Ausgleich zwischen beiden Tendenzen war nicht erfolgt. Hier entscheidet M. zweifellos richtig: er bestimmt mit bemerkenswerter Unvoreingenommenheit die Linie, an der sich fremde Einflüsse und eigene schöpferische Begabung scheiden.

Datierungsfragen. Die Chronologie der niederrheinischen staufischen Baukunst schien seit Jahrzehnten im wesentlichen unerschüttert. Hier ist nun an einer entscheidenden Stelle ein Einbruch erfolgt: M. kommt unabhängig von W. Zimmermann (in: Kölner Untersuchungen, Ratingen 1950) mit anderen, vielleicht nicht ganz so zwingenden, aber doch überzeugenden Gründen ebenfalls zur Frühdatierung des Kleeblattbaues von Groß St. Martin, auf den er wie Z. die Weihe von 1172 bezieht. Damit rückt diese Kirche an den Anfang der staufischen Architekturentwicklung. Die Vordatierung der Apsiden von St. Kastor in Koblenz (F. Michel im Kd.band) und St. Gereon in Köln (A. Verbeek) bildet die Voraussetzung dafür. — Die Bonner Querschiffapsiden (vielleicht noch ohne Wölbung und Zwerggalerie, die möglicherweise erst nach dem Langhaus ausgeführt wären) setzt M. mit Bader kurz vor 1200 an; es folgen in kurzem Abstand St. Andreas (Vierung samt Turm, Langhaus und Westbau) und Neuß (Westbau I). Das Bonner Langhaus wird, entgegen Baders neuerem Vorschlag (nach 1239) noch vor 1218 eingeordnet, also gleichzeitig mit den Langhäusern von St. Aposteln und Neuß, vor denen von St. Kunibert und Roermond. Insbesondere das Datum dieser letzteren Kirche (1218—24), das freilich nicht ganz einwandfrei belegt ist, veranlaßt diese Umstellung. Es ergibt sich die Reihenfolge: Bonn Querschiff (noch ohne Vierungsturm), St. Andreas Vierung mit Turm, Langhaus und Westbau, Bonn Langhaus und Vierungsturm, Roermond Ostbau und Langhaus.

Im übrigen bleibt es im allgemeinen bei den herkömmlichen Datierungen für die Spätzeit, wo lediglich Sinzig früher als bisher angesetzt wird (1220—30). Es sei erwähnt, daß auch M. Weigerts und Thelens apodiktische Beziehung der (sehr anfechtbar überlieferten) Baudaten von 1209—14 auf den Linzer Chor ablehnt und diesen wie geboten an den 1246 datierten Remagener Chor heranrückt. (Vgl. Kd. Neuwied.)

Entwicklung. Durch die Frühdatierung des Ostbaues von Groß St. Martin treten Schwarzhemdorf und die frühstaufige Gruppe gegliederter Apsiden aus ihrer bisherigen Isolierung heraus; auf die Ausbildung der Zwerggalerie (auf Mauerücksprung in Schwarzhemdorf, über dem Ansatz der Halbkuppel in Bonn und

Köln, St. Gereon) folgt nun unmittelbar die des Apsidenaufgangs als weiterer Schritt zur Zweischalenwandgliederung, vorbereitet durch Ausnischung der Wände und Geschoßbildung. M. begründet die Form der Laufgänge in Groß St. Martin aus den besonderen Umständen, vor allem der großen Mauerstärke, und glaubt (entgegen W. Zimmermann) ohne erneute Annahme normannischer Vorbilder auskommen zu können.

St. Aposteln verliert damit den Ruhm, die Entwicklung der staufischen Dreikonchenbauten eingeleitet zu haben und erscheint nunmehr als klassische Ausprägung des Gedankens durch eine jüngere Generation. — In beiden Bauten wird als der entscheidende formschöpferische Gedanke die *Kreisung* herausgestellt, d. h. die Umkreisung des Raumes durch geschoßweise Gliederung im Innern und am Äußern. Die Einführung dieses Begriffes erscheint mir durchaus erwägenswert, da er dem Wesen der Sache näher kommt. („Zentralisieren“ muß dagegen blaß und abstrakt erscheinen, da es eine gedachte Lotachse meint, während „Kreisung“ auf den realen Baukörper und zugleich auf die durch den Laufgang für den Menschen geschaffene Bewegungsmöglichkeit abzielt.)

M. sieht den wesentlichen Inhalt der weiteren Entwicklung — bei dem bekannten fast gleichbleibenden Beharren bei der geschlossenen Wand — in der Auseinandersetzung der mehrgeschossigen Gliederung mit dem „Joch“, zuerst in den Apsiden selbst, sodann sehr bald in Querschiffen (St. Kunibert, St. Aposteln Westquerhaus) und in Langhäusern. Von der im zweiten Jahrzehnt gewonnenen Stufe an (Bonn) wird jedoch die Entwicklung eher rückläufig.

Der Begriff der *Kreisung* erweist sich auch für die Baukunst der Spätphase als fruchtbar, indem er erlaubt, sowohl das Verhältnis des Langhauses zum Ostbau und die Bedeutung des offenen Vierungsturmes als auch die Rolle der Querhaus- und Fassadengliederung zu fassen. Wichtig wird hier insbesondere die Unterscheidung von (niederrheinischer) *Kreisung* mehrgeschossiger Wandgliederung und (nordfranzösischer) „basilikaler *Kreisung*“ durch Einbeziehen von Chor und Querhaus in die Raumbildung des Langhauses (Laon). Besonders wird in diesem Zusammenhang die Bedeutung der „Dreibogenstaffel“ für die Wandumkreisung herausgearbeitet, und zwar als Gliederungsmotiv der Innenfassaden (Mittel- und Querschiff). Bei den Apsiden zeigt sich seit etwa 1200 ein Nebeneinander der beiden Grundformen, der runden und der kantigen (Bonn Querhaus), und ein gegenseitiges Sich-Durchdringen der geschoß- und der jochweisen Gliederungsauffassung, wobei erst seit den dreißiger Jahren die letztere obsiegt. — Es würde zu weit führen, M. in der Analyse der einzelnen Bauten zu folgen, in die jeweils eine Fülle von Beobachtungen zur Baugeschichte und zur künstlerischen Würdigung verarbeitet ist.

Methode. Wie schon aus Vorstehendem hervorgeht, ist M.'s zentrales Anliegen eine Interpretation und ein strukturelles Verständnis der sichtbaren Form. (Es geht ihm also weder um historische noch liturgiegeschichtliche noch „ikonologische“ Zusammenhänge, für die in der Tat in der staufischen Periode wohl nur begrenzte Erkenntnismöglichkeiten bestehen.) Mit der durch die klassische Kunstwissenschaft aus-

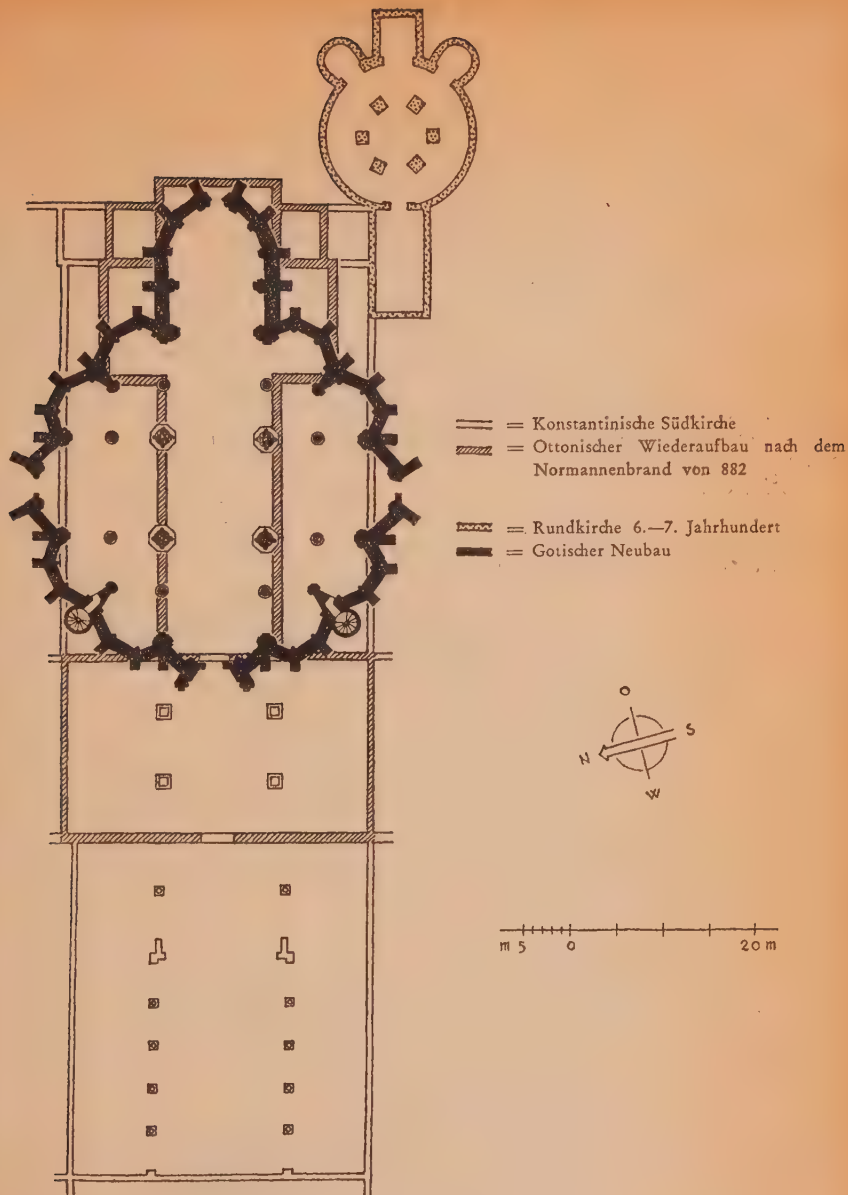


Abb. 1 Trier, Liebfrauenkirche
Grundrißentwicklung vom 4. bis zum 13. Jhdt.

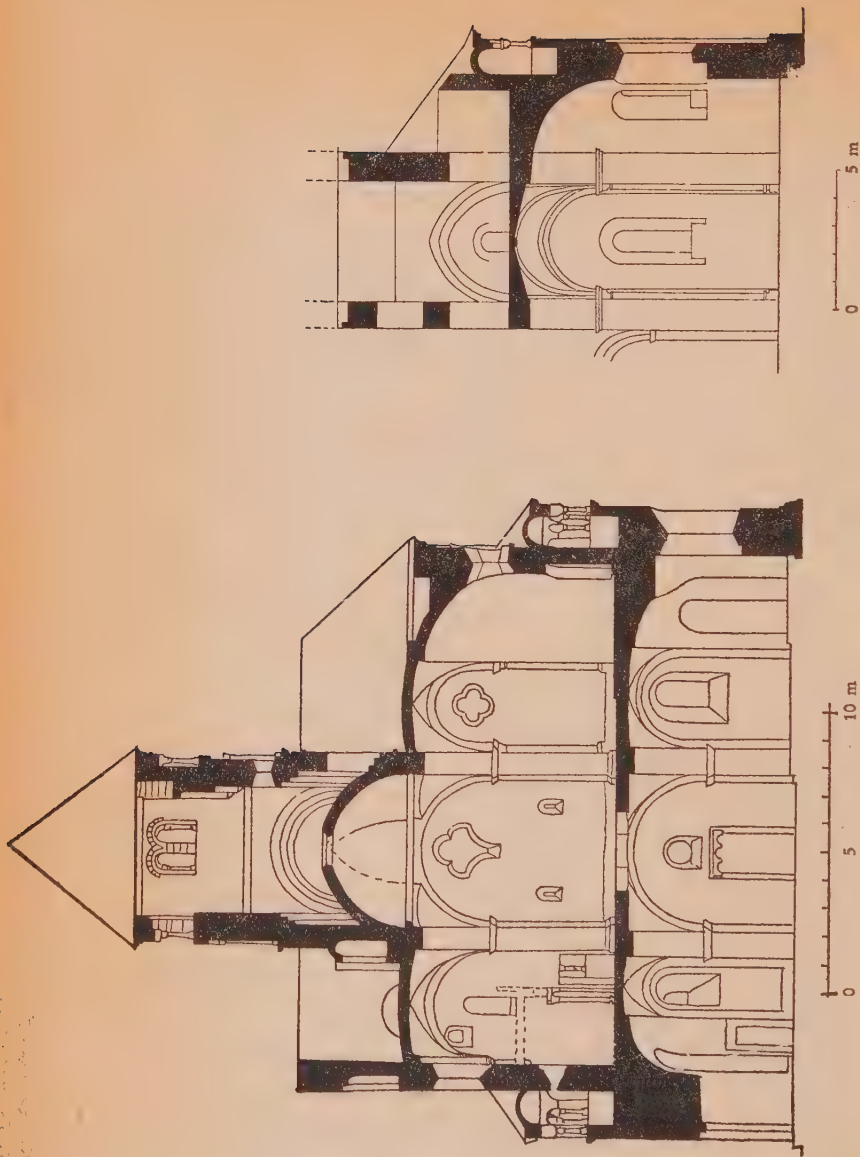


Abb. 2 Schwarzrheindorf (Zustand von 1151) und Saint-Nicolas-en-Glain, Längsschnitte

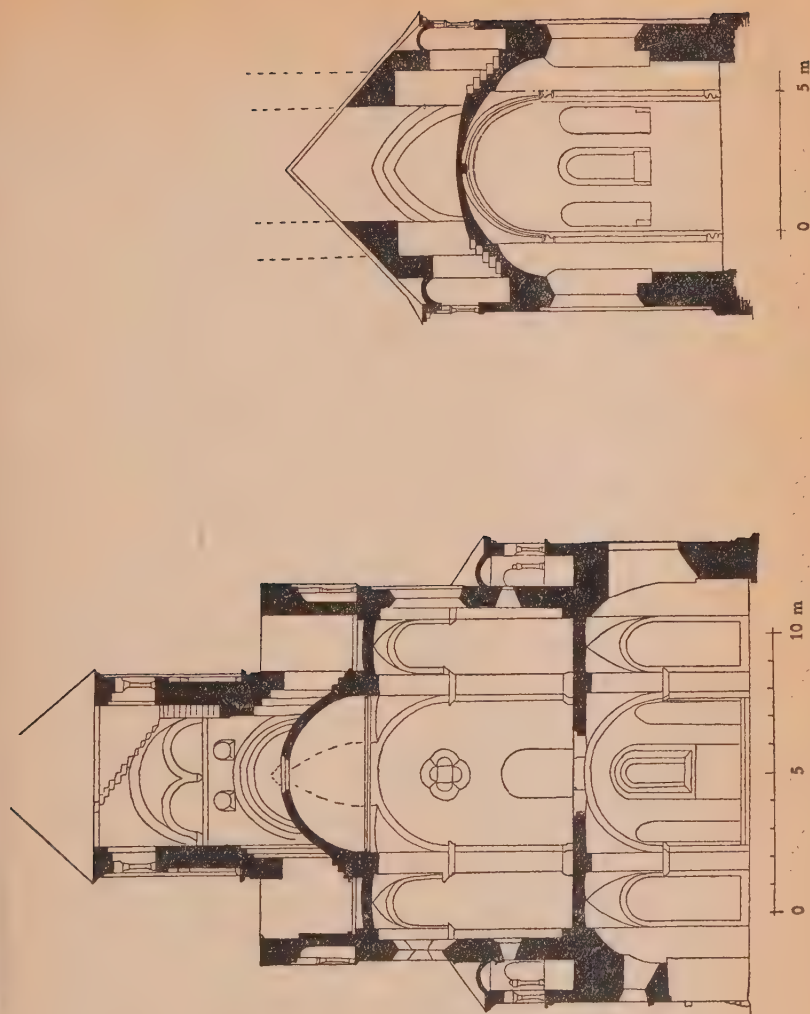


Abb. 3 Schwarzrheindorf (Zustand von 1151) und Saint-Nicolas-en-Glain, Querschnitte

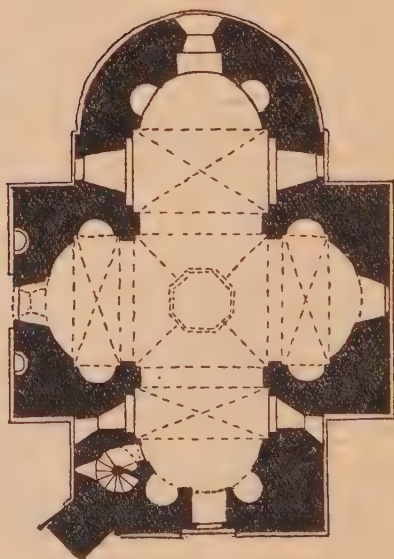
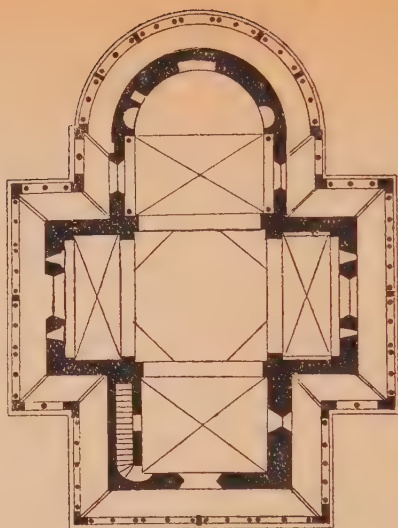
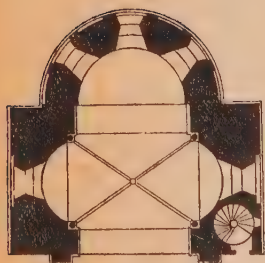
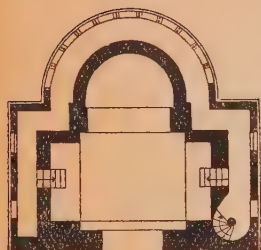


Abb. 4 Saint-Nicolas-en-Glain und Schwarzhof (Zustand von 1151)
Grundrisse der Erd- und Obergeschosse

gebildeten Methode geht er von der nahsichtigen Beschreibung der Forms substanz des Objektes aus, die er mit bemerkenswertem Feinsinn handhabt. Hier wird man kaum irgendwo die Gefolgschaft versagen.

Die vergleichende Methode, Struktur und Einzelform gleicherweise erfassend und in sehr lebendiger Art angewandt, deckt das Netz der Beziehungen zwischen den Bauten auf. Zuweilen mag sich die Frage stellen, ob immer die methodische Schwierigkeit hinreichend bewußt bleibt: ist es in jedem Fall möglich, zwischen dinglicher Beziehung und bloßer Ähnlichkeit (infolge gleicher Voraussetzungen) zu unterscheiden? Besonders beachtlich ist jedoch, wie M. es versteht, die Kategorien der Betrachtung aus dem Gegenstand zu gewinnen und sie nicht aus anderen Sphären heranzutragen — was ein Kardinalfehler vieler früherer Untersuchungen gerade auf diesem Gebiete war. (Nur ganz am Rande macht sich gelegentlich noch ein Rest abwertenden Urteils geltend, da wo rheinische Baumeister gar zu sehr gegen die Gesetze klassischer Harmonie verstießen: Brauweiler Ostteile, St. Kunibert, St. Gereon Strebewerk).

Stilproblem. Was schon P. Frankl (vielleicht zu Unrecht) in seiner Besprechung des M'schen Buches über St. Elisabeth in Marburg (Jb. f. Kunstwiss. 1926, S. 116) rügte, das Nichteingehen auf die eigentlichen Stilprobleme, das stellen wir auch hier fest, müssen also annehmen, daß es unausgesprochene Absicht des Verfassers ist. In der Tat bleibt die Betrachtung bis zum Ende gewissermaßen nahsichtig, stellt nur ganz kursorisch die Frage des Verhältnisses dieser Kunst zur französischen Gotik, sagt aber nicht, ob und inwiefern die herausgestellten Besonderheiten spezifisch spätromanisch oder etwa nur kölnisch seien. Es hätte ja nahe gelegen, etwa bedeutende Bauwerke anderer Landschaften (wie den Wormser, den Mainzer oder den Bamberger Dom) zu vergleichen, um das besondere Kölnische zu erkennen. Das geschieht jedoch nur zu Beginn der Untersuchung, wo mit Recht die Tradition der Geschoßgliederung am Niederrhein bis zur ottonischen Zeit zurück verfolgt und gegen die oberrheinische Art der senkrecht durchlaufenden Gliederung abgesetzt wird. Auch möchte man wohl erwarten, daß etwa Bauten vom „unteren Mittelrhein“ oder aus dem Maasland zum Vergleich herangezogen würden, um eben die Berechtigung dieses Ausschnittes zu erweisen.

Abgrenzung. Damit berühren wir eine Seite des Buches, die der Rezensent nicht anders als eine Schwäche ansehen kann: ist die — sehr enge — Auswahl der betrachteten Denkmäler berechtigt? M. a. W., sind alle wesentlichen Bauten erfaßt, die über kölnische Architektur zwischen 1150 und 1250 aussagen? Sind die (ohne Zweifel mit Bewußtsein) unberücksichtigt gebliebenen Bauwerke des rheinischen Umkreises ohne wesentliche Beziehung zur „kölnischen“ Baukunst, ja sind wir berechtigt, diesen Begriff so eng zu fassen, wie M. es tut? Hat z. B. Xanten weniger mit St. Georg zu tun als Roermond mit Bonn, oder sagt Bacharach weniger aus als Boppard? Kann man wirklich die Maastrichter und Lütticher Bauten so aus dem kunstgeschichtlichen Verständnis der Kölner Baukunst herausnehmen, wie es M. mit einem einzigen Satze (S. 36) angibt? Mir will fast scheinen, als ob der Verfasser diese Fragen bewußt unberücksichtigt gelassen habe. Da es sich aber (übrigens entgegen der Ankündigung des

Verlages) um eine Untersuchung entschieden wissenschaftlichen Gepräges handelt, so hätte wohl wenigstens die Abgrenzung begründet werden sollen.

Gewiß, wenn wir mit M. Groß St. Martin früh ansetzen, so kann die Wandsplattung hier nicht mehr im Gefolge der Westchorhallen entwickelt sein. Die Entwicklungsreihe St. Jakob und St. Bartholomäus in Lüttich — St. Servatius in Maastricht — Xanten, als deren Glied Verbeek den Westchor von St. Georg erwiesen hat, und die sich in den Westbauten von Neuß (um 1200) und Tienen noch fortsetzt, bleibt aber bestehen, umso mehr, als M. selbst ja stark die Verschiedenheit der Struktur in Apsiden und quadratischen Räumen herausarbeitet. Wir hätten also, nunmehr mit zeitlichem Vorrang Kölns und der Apsis, die gleiche Parallelentwicklung vor uns, die A. Verbeek gezeigt hat. Daß sie erhellend für die kölnische und niederrheinische Entwicklung sei, ja mit dieser verzahnt, läßt sich doch wohl kaum leugnen. Zwei weitere von M. nicht genannte Maasbauten, die in diesem Zusammenhang noch nicht gewertet wurden, dürften diese Überlegung stützen: der Osthorturm von Saint-Nicolas-en-Glain zeigt als schlagende Parallele zu Schwarzrheinhof die Ausbildung der Zwerggalerie; daß für ihn das überlieferte Weihedatum 1151 (das gleiche Jahr wie Schwarzrheindorf) zutrifft, erscheint nach M's Umdatierungen unzweifelhaft. Umgekehrt stützt dieser wichtige kleine Bau seinerseits die These M's. (Vgl. die Notiz auf S. 92.) Ferner hatte die Apsis des großartigen Westbaues von Nivelles, leider 1662 zerstört, nachweislich Innenlaufgang und Zwerggalerie, deren genauere Form freilich unbekannt bleibt. Es erscheint nunmehr als zwangsläufig, die Urkunde von 1185 (die von Rechtsgeschäften „infra turrim“ spricht), als terminus ante für diesen Westbau anzusehen und diesen als wichtiges Glied in die Entwicklungsreihe vor 1200 einzureihen. Wir müssen also mit verlorenen Zwischengliedern rechnen. (Auch die Westapsis von St. Mariengraden in Köln, deren dreigeschossige Außengliederung überliefert ist, muß als Unbekannte in diese Rechnung eingesetzt werden.) Als weitere Variationen sind schließlich die Zwerggalerien vom Obergeschoß der Westbauten von Nivelles und Tienen zu nennen.

M. hat sich nicht darauf beschränkt, die in engster, sagen wir hüttenmäßiger Verbindung mit Kölner Bauten stehenden Denkmäler einzubeziehen, sondern seinen Kreis weiter gezogen: Bonn und Roermond, Heisterbach und Sinzig, Münstermaifeld und Linz, Neuß, München-Gladbach, Gerresheim, Kaiserswerth und Werden sind ebenso ausführlich besprochen wie die großen Kölner Kirchen. Die Betrachtung weitet sich also zu einer der niederrheinischen spätromanischen Baukunst und erweist implicite, daß sich das Kölnische nicht aus dem Niederrheinischen herauslösen läßt. Es zeigt sich vielmehr, daß außerhalb der Metropole entscheidende Bauten entstehen, ohne die auch die Kölner Kirchen nicht zu verstehen sind. M. arbeitet völlig überzeugend die Ansicht heraus, daß wir es in diesem Bereich nicht in erster Linie mit einer folgerichtig fortschreitenden Entwicklung zu tun haben, daß vielmehr die Variationsbreite den Eindruck entscheidend bestimmt. Wenn diese richtige Erkenntnis schon an einem Ausschnitt des Materials gewonnen wurde, so erscheint doch dessen Wahl mehr oder

weniger willkürlich, indem ganze Denkmälergruppen beiseite geblieben sind (vor allem im Koblenzer Bereich, Xanten und die oben erwähnten Maasbauten, in Köln selbst St. Maria Lyskirchen). Gerade mit den Westbauten im Maasgebiet und am Niederrhein hätte sich aber die zweigeschossige Wand- (und Raum-)kreisung um wichtige Beispiele vermehren lassen. Sie würden neben den drei, von M. mit Recht als parallele Abläufe verstandenen Entwicklungen der Zwerggalerie, der Apsislaufgänge und der Triforien eine vierte, die der Westbau-Anräume und -Laufgänge bilden.

Einzelfragen. M. verwertet im allgemeinen ausgiebig den Ertrag der jüngeren und jüngsten Forschung, die er selbständig verarbeitet. Sein eigener Beitrag liegt hier unstreitig darin, daß er durch Vergleiche der Bauzier in vielen Fällen zu einer zusätzlichen Fixierung gelangt. Nicht ausreichend begründet erscheint mir die Annahme einer einschiffigen Langhausplanung für Groß St. Martin (vor 1172) und Neuß (nach 1209) sowie die Angabe, daß der Roermonder Westbau im Innern ursprünglich ganz zweigeschossig gewesen sei.

Zusammenfassend möchte man sagen, daß die kölnische Baukunst der staufrischen Periode eine schöne, würdige, gut lesbare und wissenschaftlich ertragreiche Darstellung erfahren hat, deren Hauptstärke im sehr lebendigen Erleben der baulichen Individualitäten beruht. Die von verschiedenen Seiten vorgeschlagenen Umdatierungen werden hier zum ersten Mal in ihren Folgen wissenschaftlich durchdacht und ausgewertet. Außerdem hat M. die Forschung um den Begriff der **Kreisung** bereichert, die viel zur Erfassung gerade dieser Kunstrichtung beizutragen vermag. Leider werden aber die Möglichkeiten nicht voll ausgeschöpft, da das behandelte Phänomen weder ausreichend definiert noch überzeugend abgegrenzt ist.

Zu den Abbildungen. Der Verlag hat das Werk denkbar reich bebildert, wofür man ihm danken muß. Einige Ausstellungen lassen sich jedoch nicht verschweigen: die Grundrisse und Schnitte, zumeist den Kunstdenkmälerbänden entnommen, sind vielfach unscharf reproduziert, einige sind außerdem seitlich angeschnitten. Wenn man sie schon ohne Rücksicht auf den Verkleinerungsgrad auf Satzspiegelbreite brachte, so hätten die Maßstäbe nicht weggeschnitten werden dürfen. Auch die willkürliche Anordnung (Osten einmal links, einmal rechts, dann wieder oben, und das sogar bei zusammengehörigen Rissen) wirkt verwirrend. Die Fotografien, in reicher Auswahl, sind leider auch nicht gleichmäßig scharf reproduziert, vor allem aber muß auffallen, daß das Titelbild St. Aposteln in der verstümmelten Form seiner Wiederherstellung zeigt. (Leider hält sich auch der Zeichner des geschmackvollen Umschlags z. T. daran.) Jeder, der mit Beenken dagegen protestiert, diese (als Notlösung allenfalls erträgliche) Form als endgültige hinzunehmen, wird sich dagegen wenden, sie an so repräsentativer Stelle gleichsam „anerkannt“ zu finden.

H. E. Kubach

TOTENTAFEL

WILHELM VÖGE

† 30. Dezember 1952

Wilhelm Vöge (geboren 16. Februar 1868 in Bremen) gehört jener Generation großer Kunstgelehrter an, die Ende des 19. Jahrhunderts und um die Jahrhundertwende die Grundlagen schufen, auf denen weiterbauend die deutsche Kunstwissenschaft eine hervorragende Stellung unter den Geisteswissenschaften einnahm. Vöge kam aus der Schule von Anton Springer, der an der Straßburger Universität als hochgeschätzter Gelehrter und glänzender akademischer Redner die Kunstgeschichte vertrat. Springers Arbeiten ebenso wie die von H. Janitschek und K. Lamprecht wiesen Vöge den Weg in das Studium der mittelalterlichen Kunst. Schon gleich mit seiner Erstlingsarbeit tritt der erst 23jährige uns als ein bereits fertig ausgebildeter Gelehrter entgegen. 1891 erschien sein Buch „Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends“ als die erstaunliche Leistung eines sehr selbständigen und zielbewußten Geistes. Die Anregung, sich mit frühmittelalterlicher Buchmalerei zu beschäftigen, ging wohl von Lamprecht aus, der von dem jungen Vöge die Bestätigung seiner entwicklungsgeschichtlichen Theorien und seiner Anschauungen über den „nationalen Federzeichnungsstil des 12. Jahrhunderts“ erhoffte. Vöge wies indessen aus den Denkmälern den Irrtum dieser Vorstellungen nach. Doch blieb dies nur ein nebenherlaufendes wissenschaftsgeschichtliches Ergebnis. Das eigentliche Thema des Buches lag in dem Nachweis, daß es in der deutschen Buchmalerei um 1000 eine geschlossene „Malerschule“ mit engen Beziehungen zum sächsischen Herrscherhause gab. Und völlig neuartig wirkte die Methode, als Kriterien für die Zugehörigkeit zu der „Schule“ im wesentlichen die künstlerische Ausstattung der Handschriften zu nehmen, anstatt in erster Linie nach ikonographischen, paläographischen oder urkundlichen Merkmalen zu suchen, wenn diese auch keineswegs vernachlässigt wurden. Hinzu kam endlich die Fähigkeit, „aus einem Chaos ein Ganzes, Organisches und Gegliedertes ins Dasein zu rufen“, wie es in der Einleitung heißt, und — nicht zu vergessen — „in der Durchdringung auch des Details die Kraft und den Mut einer unbedingten Herrschaft über den Stoff zu finden“. Vöge hat diese selbstgewählten Ziele erreicht und für die kunstgeschichtliche Erforschung der frühmittelalterlichen deutschen Malerei einen festen Ort geschaffen. Es ist bezeichnend, daß diese hervorragende, von Vöge entdeckte Handschriftengruppe, die örtlich noch nicht festgelegt werden konnte, in der Forschung kurzer Hand als „Vögeschule“ benannt wurde (wie man später etwa Röntgenstrahlen sagte), obwohl Vöge selbst 1901 in seiner zustimmenden Rezension der Forschungen von Arthur Haseloff vorschlug, anstatt „Vögeschule“ die Bezeichnung „Liuthargruppe“ für die Gruppe des Aachener Ottonencodex zu wählen. Er legte damit zugleich den Grund für die heute geltende Terminologie. Dies erste Buch Vöges ist ein Hauptpfeiler für die gesamte nachfolgende Forschung zur ottonischen Malerei geblieben.

Der nächste Schritt, den der junge Vöge tat, bedeutete für die deutsche kunstgeschichtliche Forschung nicht minder etwas Außerordentliches. Man muß sich Lage und Zielrichtung der deutschen Kunstforschung um 1890 vergegenwärtigen, um den kühnen Schritt Vöges würdigen zu können. Die Blicke der Kunstgelehrten und Kunstfreunde blieben damals im Wesentlichen auf die italienische Renaissancekunst gerichtet, deren Werke und Werte auch das Kunsturteil im allgemeinen bestimmten. Sieht man die wissenschaftlichen Kunstzeitschriften jener Zeit auf ihre Themen durch, so gilt der weitaus überwiegende Teil der Arbeiten der Renaissanceepoche, in erster Linie dem italienischen Süden. Vöge überrascht durch eine entschiedene Wendung zum Westen und zur mittelalterlichen Plastik. Er begibt sich in das Zentrum der französischen Kunstforschung zu Louis Courajod, nimmt die Denkmälerwelt des französischen Mittelalters in sich auf, durchstöbert kritisch bis in die letzten Winkel die Ergebnisse der französischen Archäologie des Mittelalters, setzt sich nicht minder kritisch mit den Anschauungen von Viollet-le-Duc, dessen geniale Leistungen er bewunderte, auseinander und schreibt sein Buch „Die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter“ (1894). Dies Buch bestimmt seither unser Wissen und unsere Vorstellungen auf wesentlichen Gebieten der abendländischen Plastik. Nicht als ob nicht schon vorher mittelalterliche Skulptur, deutsche wie französische, in das Blickfeld der deutschen Kunsthistoriker getreten wäre, aber mit Vöge wird ein neuer Zugang zum Wesen dieser mittelalterlichen Kunst gewonnen, zugleich ein intuitives Erfassen, was der nationale Genius französischer Kunst im Mittelalter für das Abendland bedeutete. Gleich die Einleitung betont in den ersten Sätzen mit entschiedenen Worten die Bedeutung der Kenntnis Frankreichs für das Verständnis mittelalterlicher Kunst, während der Titel in großartiger Form das Ganze des Abendlandes im Blick behält. Erst der Untertitel lautet: „Eine Untersuchung über die erste Blütezeit französischer Plastik“.

Den Reichtum des Buches, dessen Mittelpunkt die künstlerische, stilistische, ikonographische und technische Analyse des Westportals der Kathedrale von Chartres bildet, das darüber hinaus aber die gesamte französische Skulptur des 12. Jahrhunderts in die Betrachtung einbezieht, in wenigen Sätzen anzudeuten, wird nicht möglich sein, so groß ist die Fülle der Einsichten nicht nur in die kunstgeschichtlichen, sondern auch in die künstlerischen Probleme, die sich dem Blick Vöges eröffnen. Und auch die Nachwirkungen dieses Buches, sei es in Widerspruch, sei es in Zustimmung innerhalb der internationalen Forschung bis in die Gegenwart hinein zu verfolgen, würde einen besonderen Beitrag zur Geschichte der Erforschung der französischen Kunst des 12. Jahrhunderts erfordern. Das Buch Wilhelm Vöges ist neben Georg Dehios II. Bande der „Kirchlichen Baukunst des Abendlandes“ weitaus der bedeutendste Beitrag, den die deutsche Forschung zur mittelalterlichen Kunstgeschichte Frankreichs geliefert hat.

Wenn man meinen sollte, daß Vöge nach diesen großen, in kurzer Zeit bewältigten wissenschaftlichen Leistungen etwa der nachmittelalterlichen Kunst fremd gegenübergestanden hätte, so erweist die schon zwei Jahre später, 1896, veröffentlichte Unter-

suchung über „Raffael und Donatello“ das Gegenteil. Sie ist zwar materiell und thematisch weniger umfangreich als die beiden ersten Arbeiten, erweist sich aber in der kunstgeschichtlichen Fragestellung, in der Bedeutung des Gegenstandes, in der Analyse der herangezogenen Kunstwerke wie in der feinfühligsten Beurteilung künstlerischer Beziehungen als nicht minder meisterhaft.

Das auf diese Arbeiten folgende Lebensjahrzehnt Vöges wurde für ihn durch seine Tätigkeit als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter und Direktorialassistent an den Berliner Museen bestimmt in einer Zeit, als die Berliner Museen unter Wilhelm Bode zu europäischer Geltung aufstiegen. Zwei so gegensätzlich geartete Naturen wie Bode und Vöge konnten freilich schwer nebeneinander stehen. Vöge fühlte sich noch in der Erinnerung an diese Zeit vielfach von Bode verkannt trotz seiner im Dienste der Museen stehenden Leistungen. Ihm fiel die wissenschaftliche Bearbeitung der reichen Bestände an Bildwerken zu. Das Ergebnis liegt in den vorbildlich gearbeiteten Katalogen über „Die Elfenbeine der k. Museen zu Berlin“ (1900) und „Die deutschen Bildwerke der k. Museen zu Berlin“ (1910) vor. Neben diesen Zeugnissen seiner reifen Kennerschaft und unermüdlischen Arbeitskraft entstanden in den gleichen Jahren noch Abhandlungen, die die verwickelten kunstgeschichtlichen Probleme der Monumentalskulptur des 13. Jahrhunderts klären halfen. Vergessen wir nicht: vor 50 Jahren war auf diesem Gebiet noch alles strittig! Und zwar handelte es sich um die Beurteilung der Bildwerke des Bamberger Doms im Zusammenhang mit der Beurteilung ihrer stilgeschichtlichen Beziehungen zu den Bildwerken der Kathedrale von Reims, nachdem Georg Dehio den Zusammenhang zwischen Bamberger und Reimser Heimsuchungsgruppe erkannt hatte. Den Anknüpfungspunkt für Vöge, sich zu äußern, bot das Buch von Arthur Weese „Die Bamberger Domskulpturen“ (1897). Aber erstaunlich, was bei der kritischen Beurteilung dieses Buches durch Vöge herauswächst. („Über die Bamberger Domskulpturen“ im Repert. f. Kunstw. 1899 und 1901.) Bei aller Anerkennung der Verdienste Weeses ist es doch Vöge, der alles Schiefe, Unstimmige, Falsche und Unmögliche in dem Weeseschen Buche zurecht renkt, und erst Vöge ist es, der nachweist, daß es eine „Bamberger Bildhauerschule des 13. Jahrhunderts“ gegeben hat. „Er erkennt wie Odysseus das eigene Vaterland nicht“, sagt er von Weese. In dem zweiten Aufsatz dann (1901) steckt in nuce nichts Geringeres als eine Geschichte der Monumentalskulptur der Kathedrale von Reims — Bücher und Abhandlungen Vöges enthalten stets mehr, als der Titel vermuten läßt. — Auch diese Erkenntnisse Vöges sind grundlegend für die weitere Forschung geblieben. Vöge erkannte vor allem das im Vergleich mit Paris, Amiens und den Querschiffsportalen von Chartres für das Studium Aufschlußreichere der Versammlung von Bildwerken in Reims. Bei dem über die ganze Kathedrale ausgedehnten Skulpturenschmuck „ergibt sich ein Einblick in das Werden des Monumentalstils im 13. Jahrhundert, wie ihn keine zweite Kathedrale Frankreichs zu gewähren vermag“. Über diese Feststellung hinaus entging seinem scharfen Blicke nichts, was für die stilgeschichtliche Beurteilung dieser riesigen Welt von Bildwerken von Belang war. Es bleibt nur zu bedauern, daß Vöge sich nie entschließen konnte, die Kathedrale von Reims monographisch zu be-

handeln. Im mündlichen Gespräch, noch nach Jahrzehnten, gewann man den Eindruck, als ob er beim Bau der Kathedrale persönlich zugegen gewesen wäre, so genau kannte er jede Einzelheit.

Unterdessen erwuchsen ihm neue Aufgaben. Als 1908 der Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Freiburger Universität errichtet wurde, berief man Wilhelm Vöge, der nun im Bereich der drei großen oberrheinischen Münsterbauten sich der Lehrtätigkeit als Hochschulprofessor mit der gleichen Hingabe an die Wissenschaft annahm, wie wir sie aus seinen Veröffentlichungen kennen. Die Fülle des Wissens, die er in seinen bis ins Letzte vorbereiteten und ausgearbeiteten Vorlesungen und Übungen ausbreitete, muß überwältigend gewesen sein. Eine Hörerin jener Zeit erzählt: „War das Thema abgeschlossen, so hatte man das Gefühl, daß zu dieser Sache nichts mehr zu sagen war.“ Aber es schien, daß diese den Gegenstand erschöpfende, von ihm selbst täglich geforderte und geleistete Akribie schließlich seine Kräfte überstieg. Es kam das Jahr 1914. Ein Gelehrtentum wie dasjenige Vöges, einer mit empfindlichen Nerven ausgestatteten Natur, wurzelte in freien Lebensumständen, die durch keine Kriegs- und Friedensnöte beeinträchtigt waren. Der Krieg, dessen Kanonendonner man am Freiburger Schloßberg vom Elsaß herüber vernahm, erschütterte die sensible Natur Vöges aufs tiefste. Nachdem er noch im Wintersemester 1914/15 gelesen hatte, wurde er krank und bat um seine Versetzung in den Ruhestand. Sein letzter Vortrag an der Universität galt der Kathedrale von Reims, die im Feuerbereich lag.

Seit 1916 lebte Vöge in Ballenstedt am Harz. Nachdem in den vorausgehenden Jahren noch so wichtige Aufsätze von ihm über Nicolaus Gerhart (Ztschr. f. bild. Kunst 1913), über „Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200“ (ebd. 1914) und über „Das Nordportal des Freiburger Münsters“ (Freiburger Münsterblätter 1915) erschienen waren, schien Vöge jetzt ganz zu verstummen. Aber es gab noch ein Gebiet, das ihm besonders am Herzen lag, das „deutsche Holz“, wie er es gesprächsweise nannte, die Meisterwerke der deutschen Holzbildhauer des 15. und 16. Jahrhunderts. Nach einem Jahrzehnt des Schweigens bereicherte er wiederum, ohne seine Art geändert zu haben, die deutsche Forschung mit Arbeiten über Konrad Meit (Jahrb. f. Kunstw. 1927), mit dem Buch „Niclas Hagenower, der Meister des Isenheimer Hochaltars und seine Frühwerke“ (1931), schließlich — ohne hier alle Aufsätze verzeichnen zu können — mit dem Buch über Jörg Syrlin den Älteren (1950). Es lag nahe, den einsamen Forscher zu einer Übersiedlung an einen anderen Ort, wo er sich der Bibliotheken und Institute leichter bedienen konnte, zu bewegen. Indessen solche Versuche scheiterten an seinem eigenen Widerstande. Der zweite Weltkrieg und seine Folgen verengerten die Arbeitsmöglichkeit Vöges immer mehr, obwohl Schüler und Freunde nach Kräften zu helfen suchten. Doch hielt er an den Forderungen, die er seit seinen Anfängen an wissenschaftliche Leistungen zu stellen gewohnt war, für sich fest. Und es entbehrt nicht der Größe zu sehen, wie er in hohem Alter, trotz widrigster Umstände uns schließlich noch ein Buch bescherte, vor dem wir mit Bewunderung und nicht ohne Beschämung erkennen, was einem überlegenen Geiste auch in bedrängender Not zu leisten noch möglich ist.

In Vöges wissenschaftlicher Kunstbetrachtung verspürt man als einen Grundzug seiner Haltung stets eine gewisse Ehrfurcht vor dem Kunstwerk, zugleich das Bestreben, zu allererst und gegen alle konventionellen Urteile die Kunstwerke selbst als Urkunden sprechen zu lassen. Sie sagen ihm alles, was er als Gelehrter für seine Forschung wissen wollte. „Hinter den Statuen und Steinen erschienen uns die Meister, die lebendigen Menschen; wir beobachteten sie beim Werke, wir sehen auf den Grund ihrer Künstlerseele. Ihre Instinkte und Absichten, ihre Ästhetik und Ideale, die Folgerichtigkeit und Klarheit ihres Stilgefühls, ihre Jugend und ihre Feinheit, ihr Ernst und ihr Eifer, ihr Mut, der Heißhunger des Neuen, die glückliche Verwertung des Alten, das alles liegt zu Tage. Festlich, wie im Schmucke frischer Blumen erscheint sie uns, die alte porta regia von Chartres“ (Die Anfänge des mon. Stils, S. 65). Freilich besaß Vöge eine eminente Sicherheit des Auges, einen nie trügenden Blick für die Rangstufe eines Kunstwerkes und das feinste Organ für das, was er „künstlerische Logik“ nannte. Das ging so weit, daß er aus der Analyse der „künstlerischen Logik“ auch ikonographische Probleme überzeugend zu lösen vermochte, wie beispielsweise sein ikonographisches Kapitel über das Westportal von Chartres erweist. Seine stilistischen Analysen sind von einer fast stets ins Schwarze treffenden Art. Dabei ist er nicht etwa ein Vereinfacher. Er spürt auch das stilistisch Komplexe einer Figur untrüglich heraus und versteht es eben deswegen, kunstgeschichtliche Beziehungen aufzuzeigen, die anderen verborgen blieben. Es sind aber nicht diese Vorzüge allein, die seine Art über gleichlaufende Bestrebungen hinausführen, sondern die Fähigkeit, bei jeder beschreibenden Beobachtung etwas vom künstlerischen Gehalt des Werkes einzu-beziehen. Seine besondere sprachliche Begabung dafür darf nicht übersehen werden. Es ist unvergleichlich, wie er die Gesamterscheinung einer Gewandfigur sprachlich zu fassen weiß: „Ein stilleres, ernsteres Geblüt ist die Heilige mit dem Buche (Paris, Cluny-Museum, 14. Jh.). Ein Zug von Entsagung liegt um die Lippen. Bei innerer Festigkeit ist etwas Träumerisches im Blicke, im sanften Sichneigen des Hauptes; letzteres weicher, voller, auf zarteren, abfallenden Schultern. — Kaum spürbar ist die leise Bewegung des Körpers; und sanfter begleitet das Gewand, als nähme es Anteil; es ist minder gespannt; ruhvoll schweben die weiten Bogenfalten des Mantels, weicher, lässiger gleitet, schleift das Kleid. Schön auch der Widerschein der leisen Schwermut in den auffallend betonten, senkrecht von den Händen fallenden Partien“ (Das Museum VIII, o. J. S. 66).

Man glaubt, etwas aus der Nähe Hölderlinscher Sprache zu hören. Aber wie weit liegt die Zeit zurück, in der noch der Sinn für solch liebevolle Versenkung in das Kunstwerk lebte! Auch erspürt man aus solchem Beispiel, welch ungemein einführender Beobachter für manche unwägbaren Züge im Kunstwerk Vöge war. „Zart“ und „Zartheit“ sind oft vorkommende Bezeichnungen bei ihm. Und was das Sprachliche anlangt, so bleibt der eigenwillige, gelegentlich präziöse, höchst geistreiche Briefschreiber Vöge, dem auch die Möglichkeiten einer feinen, nie verletzenden Ironie zu Gebote standen, noch zu entdecken. Wilhelm Vöge war eine durch und durch vornehme Natur.

Das wissenschaftliche Lebenswerk Vöges hat mehr in die Tiefe als in die Breite gewirkt, hat mehr die Forschung befruchtet, als Urteil und Einsicht der Kunstfreunde beeinflußt. Dafür gibt es verschiedene Gründe. Vöge hat nicht theoretisiert wie Schmarsow, nicht systematisiert wie Wölfflin, und Georg Dehios große baumeisterliche Art gegenüber einem breiten historischen Stoffe war seiner Natur nicht angemessen. Der Zeit um 1900 lag zudem alles Italienische, das Quattrocento, die „klassische Kunst“, sehr viel näher, als das Mittelalter. Frankreich und französische Stauristik des Mittelalters blieben dem Deutschen unbekannt. Man darf vielleicht sagen, daß Vöges „Anfänge des monumentalen Stils“ für das kunstgeschichtliche Bildungsbedürfnis der Zeit „zu früh“ kam. Als er dann 1914 seine Abhandlung über die „Bahnbrecher des Naturstudiums“ schrieb, die wiederum auf den Reichtum der Kathedralen hinwies, suchte die akademische Jugend schon nicht mehr die „Natur“ in der Gotik, sondern das Expressionistische und las Worringer oder wandte sich gleich der Romanik zu.

Heute können Vöges Schriften, auch abgesehen von dem, was sie an lebendigem Wissen vermitteln, als Erzieher nicht nur zur Wissenschaft, sondern auch zur Kunst gelten. Wir übersehen mit Empfindungen der Bewunderung und Dankbarkeit sein reiches Lebenswerk. Zwischen seinem ersten und seinem letzten Buch liegen sechs Jahrzehnte. Aber stets wurde Wilhelm Vöge den hohen Anforderungen der Wissenschaft gerecht. Die Wandlungen der Methoden in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung berührten ihn nicht, eben weil seine Art, Kunstgeschichte zu treiben, die Methode der Wissenschaft selbst war. Und was seine Auffassung von der Kunst und ihrer Geschichte anlangt, so hat er sie bereits 1896 einfach und klar in folgende Worte gefaßt: „Die Idee von der ‚organischen‘ Entwicklung der Kunst und unser Wissen vom Genius stehen, meine ich, in keinem Widerspruche miteinander. Sind es doch gerade die Größten, in denen die „Entwicklung“ sich darstellt; die anderen zählen kaum. Über die Häupter der Übrigen hinweg reichen jene einander in goldenen Schalen den begeisternden Trank.“

Hans Jantzen

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

(Vgl. Heft 1, 1953, S. 28 f. — Besprechung vorbehalten)

- J. Arango und C. Martinez: *Arquitectura en Colombia*. Ediciones Proa, Bogota 1951. 80 127 S. m. Abb. \$ 7.50.
- E. J. Beer: *Die Rose der Kathedrale von Lausanne und der kosmologische Bilderkreis des Mittelalters*. (Berner Schriften zur Kunst, Bd. IV.) Bern, Benteli-Verlag 1952. 80 80 S., 65 Abb., 1 Farbt. Fr. 29.—.
- H. Cloeter: *Johann Thomas Trattner*. Graz-Köln, Hermann Böhlaus Nachf. 1952. 80 138 S., 10 Tf.
- K. Ginhardt: *Das Stift St. Paul im Lavanttal*. Selbstverlag des Stifts St. Paul 1953. 80 31 S. mit Abb.

- V. Hammer: *A Theory of Architecture*. Wittenborn, Schultz Inc. New York 1952. 80 94 S. \$ 4.80.
- E. Kaufmann jr.: *Taliesin Drawings, recent architecture of Frank Lloyd Wright*. (Problems of contemporary Art No. 6.) Wittenborn, Schultz Inc. New York 1952. 80 62 S., 57 Abb. \$ 2.50.
- A. Kaufmann-Hagenbach: *Die Basler Plastik des fünfzehnten und frühen sechzehnten Jahrhunderts*. (Basler Studien zur Kunstgeschichte Bd. X.) Basel, Birkhäuser 1952. 80 80 S., 120 Abb. Fr. 12.50.
- W. Meyer-Barkhausen: *Das große Jahrhundert Kölner Kirchenbaukunst 1150—1250*. Köln, E. A. Seemann 1952. 40 208 S., 180 Tf., 41 Textfig. DM 28.—.
- W. und E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz*. Frankfurt a. M., Vittorio Klostermann-Verlag, Bd IV M—P. S. Maria Nuova—S. Pulinare. 1952. 80 701 S. Kart. DM 66.—; Bd V Q—Z. 1953. 80 416 S. Kart. DM 40.—.
- E. W. Palm: *The pocket guide to Ciudad Trujillo and its historical sites*. Selbstverlag des Verf. Ciudad Trujillo 1951. 80 56 S., 1 Karte, 14 Abb.
- H. Paulus: *Die Starnberger Fragmente*. Neue karolingische Ornamentsteine in Bayern. Nachrichten des Deutschen Instituts für merowingisch-karolingische Kunstforschung. Jahrgang 1951. Erlangen, Selbstverlag (1951). 7 S., 4 Abb.
- H. Paulus: *Zur Datierung der Pfalz (genannt Karlsberg) auf dem Karlsberge bei Mühlthal Obb.* Nachrichten des Deutschen Instituts für merowingisch-karolingische Kunstforschung. Jahrgang 1952. Erlangen, Selbstverlag (1952). 8 S., 2 Abb.
- W. Pinder: *Vom Wesen und Werden deutscher Formen*. I. Die Kunst der deutschen Kaiserzeit. Frankfurt a. M., H. F. Menck 1952. Textband 80 320 S., 21 Abb. im Text. DM 23.—; Bildband 80 485 S., 454 Tf. DM 37.—.
- H. Weizsäcker: *Adam Elsheimer, der Maler von Frankfurt*. 2. Teil. Beschreibende Verzeichnisse und geschichtliche Quellen. Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft 1952. 40 272 S., 48 Tf. DM 40.—.
- Claude Monet, *Landschaften*. Einführung von P. Westheim. Zürich, Rascher 1953. 40 12 S., 6 Farbt. DM 15.—.
- Die Bau- und Kunstdenkmäler der freien und Hansestadt Hamburg*. Bd I Bergedorf-Vierlande-Marschlande. Bearbeitet von Renata Klée Gobert. Hamburg, Christian Wegner 1953. 80 244 S. mit Textzeichnungen, 317 Abb. DM 24.—.
- Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen*. 45. Bd. Kreis Brilon. Bearbeitet von P. Michels unter Mitwirkung von N. Rodenkirchen m. Einl. von F. Herberhold. Münster i. W., Aschendorfsche Verlagsbuchhandlung 1952. 80 454 S. m. Abb. im Text DM 24.—.
- Cahiers Archéologiques*. Fin de L'Antiquité et Moyen Age. Publiés par André Grabar et Jean Hubert. VI. Paris, Imprimerie Nationale 1952. gr. 80 171 S., 45 Tf. DM 45.60.
- Europäisches Kunstpreisverzeichnis*. Bd VI. 1950—1951. München, Kunst und Technik Verlag 1952. 80 267 S., 48 Tf.

Fünffjahresverzeichnis der Kunstblätter 1945—1950. Bearbeitet und herausgegeben von der Deutschen Bücherei. Leipzig, Verlag des Börsenvereins der deutschen Buchhändler zu Leipzig 1952. 80 171 S. DM 12.—.

Heimat-Museen, herausgegeben vom Museumsverband für Kurhessen und Waldeck. Kassel, Friedr. Lometsch 1953 (2. geänderte Auflage). 80 32 S., 16 Tf.

Kunst in Schleswig-Holstein 1953. Jahrbuch des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums Schleswig/Schloß Gottorp. Flensburg, Christian Wolff o. J. 80 217 S., 57 Abb. DM 6.80.

Les Primitifs Flamands. I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle. Fasc. 5: La Galerie Sabauda de Turin. Anvers, De Sikkell 1952. 40 35 S., 69 Tf. B. Fr. 200.—.

AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN Städt. Suermondt-Museum. April 1953: Gemälde von Anton Räderscheidt, Köln. — April/Mai 1953: Kleinplastiken von Barbara Haeger, Hamburg.

Graphisches Kabinett. April 1953: Aquarelle von Georg Zierul, Reval/Aachen. 12. 4.—3. 5. 1953: Britische Graphik der Gegenwart, Engl. Lithos und Monotypien.

AUGSBURG Schaezler-Haus. April/Mai 1953: Münchner Puppentheater.

BAMBERG Neue Residenz. 26. 4.—25. 5. 1953: Bamberger Kunstausstellung 1953 des Berufsverbandes Bildender Künstler Bamberg.

BERLIN Kunstamt Charlottenburg. 8.—21. 3. 1953: Ölbilder und Aquarelle von Friedel Leiser. — 28. 3.—19. 4. 1953: Neue Arbeiten von Karl Rößling.

BIELEFELD Städt. Kunsthau. 1.—26. 4. 1953: Wandteppiche von Maria Marc. Zeichnungen aus dem letzten Skizzenbuch (1915) und das gesamte graphische Werk von Franz Marc.

BRAUNSCHWEIG Städt. Museum. 22. 3. bis 26. 4. 1953: Gemälde von Robert Naumann.

BREMEN Kunsthalle. 29. 3.—10. 5. 1953: Jugend zeichnet. — 22. 3.—19. 4. 1953: Gemälde und Aquarelle von Henry Roessingh, London.

DARMSTADT Hess. Landesmuseum. 8.—29. 3. 1953: Berliner Porzellan und Berliner Silber von 1780—1840. — April 1953: Internationale Ausstellung farbiger Lithographien.

DÜREN Leopold-Hoesch-Museum. 29. 3.—26. 4. 1953: Zinken, Flöten und Schallmeien. (Instrumente, Dokumente, Bilder und Plastiken).

DÜSSELDORF Städt. Kunstsammlung. 8. 3.—18. 4. 1953: Niederrhein-Ansichten holländischer Maler des 17. Jahrhunderts. — Keramische Volkskunst vom Niederrhein (17.—19. Jhdt.). — Graphiken und Aquarelle vom Niederrhein.

ESSEN Museum Folkwang. April 1953: Werke von Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Paul Cézanne und anderen französischen Meistern aus eigenem Besitz.

FLENSBURG Städt. Museum. 15. 3.—26. 4. 1953: Schleswig-Holsteinische Maler in Italien.

FRANKFURT/M. Städelsches Kunstinstitut. 15. 3.—3. 5. 1953: Hundert Jahre amerikanische Malerei (1800—1900). Veranstaltet mit Unterstützung des Department of State, USA. Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath. Ab 20. März 1953: Aquarelle, Zeichnungen, Lithographien von Oskar Kokoschka. Frankfurter Kunstverein. 29. 3. bis 26. 4. 1953: Gemälde und Aquarelle von Arno König, Georg Kovats und Rudolf Matthis.

HAGEN Karl-Ernest-Osthaus-Museum. 26. 4.—24. 5. 1953: Gemälde und Graphik von Lies Göbel, Hagen. Gemälde von Edgar Jené, Paris.

HAMELN Kunstkreis. 15.—29. 3. 1953: Berliner Maler und Bildhauer.

HANNOVER Kestner-Museum (Graphisches Kabinett). 12. 4.—Ende Mai 1953: Lithographien von Toulouse-Lautrec aus eigenen Beständen.

Kestner-Gesellschaft. 8. 3.—12. 4. 1953: Werke von Erich Heckel. — 19. 4.—17. 5. 1953: Acht italienische Maler (Afro, Birolli, Coppola, Moreni, Morlotti, Santomase, Turcato, Vedova).

KASSEL Kunstverein. 22. 3.—20. 4. 1953: Neue Aquarelle von Xaver Fuhr.

KÖLN Wallraf-Richartz-Museum. 22. 3.—4. 5. 1953: Die Passion. Kölnische und niederländische Altarwerke um 1500. Kupferstichkabinett. 22. 3.—4. 5. 1953: Das Misere von Georges Rouault.

KREFELD Kaiser-Wilhelm-Museum. 4. 4.—3. 5. 1953: Pablo Picasso, das graphische Gesamtwerk 1905—1952. Im Studio. Gemischte Palette C—Z. Krefelder Maler gestern, heute, morgen.

LUBECK Overbeck-Gesellschaft. 6. 4.—10. 5. 1953: Alfred Mahlau.

LUDWIGSHAFEN Kunstverein. 22. 3.—26. 4. 1953: Albrecht Dürer und seine Zeitgenossen. Graphik aus dem Besitz der Städt. Kunsthalle, Mannheim.

MANNHEIM Galerie Rudolf Probst. 21. 3.—19. 9. 1953: Ölbilder, Aquarelle und Farbschnittmonotypen von Rolf Müller, Landau.

MÜNCHEN Staatl. Graph. Sammlung. 26. 3. — 31. 5. 1953: Werke von Karl Arnold und Olaf Gulbransson.

Galerie Günther Francke. Ab 7. 3. 1953: Bilder von 1933—1953 von Marguerite Amman, Basel. Gleichzeitig Handzeichnungen und Skizzenbuchblätter aus dem frühen 19. Jhd. aus dem Besitz der Galerie.

Galerie Gurlitt. Ab 19. 3. 1953: Gemälde von Moholy-Nagy.

Galerie Vetter. Ab März 1953: Das graphische Werk von Franz Edmund Weirötter (1730—1771).

Amerika-Haus März 1953: Die Kunst Afrikas. — Moderne norwegische Graphik.

MÜNSTER/W. Westf. Kunstverein. Ab 15. 3. 1953: Gemälde von Gabriele Münter.

NEUSS Clemens-Sels-Museum. Bis 26. 4. 1953: Werke von Jan Theodor Toorop (1858—1928).

OSNABRÜCK Städt. Museum. 15. 4.—5. 5. 1953: Graphik des 19. und 20. Jahrhunderts aus Osnabrücker Privatbesitz.

RATINGEN Heimatmuseum. April—Mai 1953: Gedächtnisausstellung Max Clarenbach aus dem Nachlaß des Künstlers. — Deutsche Fayencen des 17. und 18. Jhdts.

RINTELN Heimatmuseum. 19. 4.—17. 5. 1953: Gedächtnisausstellung Georg Osterwald (1803—1884).

ROSENHEIM Städt. Kunstsammlung. 29. 3.—26. 4. 1953: Werke von Rolf Reuther.

SCHLESWIG Schleswig-Holstein. Landesmuseum Schloß Gottorp. 29. 3.—3. 5. 1953: Graphik, Malerei, Plastik von Hartmann, Meis, Radau und Skodlerak.

STUTTGART Stuttgarter Kunstkabinett. 2. 3.—18. 4. 1953: Gemälde, Aquarelle und Graphik von Ernst Ludwig Kirchner.

SPEYER Hist. Museum der Pfalz. 25. 4.—17. 5. 1953: Jahresschau der Pfälzischen Sezession.

TRIER Bischöfl. Museum. Mai 1953: Trierer Mariendarstellungen.

ULM Städt. Museum. 3. 5.—31. 5. 1953: Ulmer Bildnisse.

WUPPERTAL Städt. Museum. 22. 3.—6. 4. 1953: Holzschnitte von Wolfgang Fräger-Bönen. Plastik und Zeichnung von Josef Beuys-Düsseldorf.

Studio für Neue Kunst. 22. 3.—6. 4. 1953: Graphik von Gerhard Mauer, Hans Gerd Schüller, Kurt Voss.

ZUSCHRIFTEN AN DIE REDAKTION

Kürschners Deutscher Gelehrten-Kalender, Verlag Walter de Gruyter Co., Berlin W 35.

Mit den Vorarbeiten der neuen VIII. Ausgabe des Gelehrten-Kalenders ist begonnen worden. Die Redaktion bittet alle Gelehrten, die in der VII. Ausgabe (1950) nicht aufgeführt sind, umgehend einen Fragebogen bei der Redaktion anzufordern.

REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Redaktionsausschuß: Prof. Dr. Ernst Gall, München 38, Schloß Nymphenburg; Direktor Dr. Peter Halm, München 2, Staatliche Graphische Sammlung; Prof. Dr. L. H. Heydenreich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. — Verantwortlicher Redakteur: Dr. Wolfgang Lotz (auf Auslandsurlaub), z. Zt. Prof. Dr. L. H. Heydenreich. — Anschrift der Redaktion: Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, Arcisstr. 10. Mitteilungen über neue Ausgrabungen zur mittelalterlichen Baugeschichte werden an Dr. Rudolf Wesenberg, Amt des Niedersächsischen Landesconservators, Hannover, Rudolf-von-Bennigsen-Str. 1, erbeten.

Verlag Hans Carl, G. m. b. H., Nürnberg (Dr. Hans Carl, Verleger, Nürnberg, 75%). — Erscheinungsweise: monatlich. — Bezugspreis: Vierteljährlich DM 4.50, Preis der Einzelnummer DM 1.50, jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. — Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. — Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhof. Fernruf Nürnberg 2 65 56. Bankkonto: Südd. Bank AG., Filiale Nürnberg. Postscheckkonto: Nürnberg, Nr. 4100 (Verlag Hans Carl).

Druck: Josef Habbel, Regensburg, Gutenbergstraße 17.